Elżbieta Wiącek

Na fali „Bananomanii": historie nie tylko kuchenne

Kwitnąca wiśnia w cieniu zakwitających dziewcząt

Eiji Ōtsuka, zastanawiając się, jakim słowem można obecnie określić życie w Japonii, bez wahania udziela odpowiedzi: „Współczesne życie nosi imię shōjo"[1]. Najczęściej spotykane tłumaczenia tego terminu na język angielski są nieprecyzyjne i raczej mylne. Określenie *young girl* jest nie tylko redundantne, ale również może odnosić się do dzieci, zaś *young woman* implikuje pewien rodzaj seksualnej dojrzałości, zakazanej dla *shōjo.* Można więc zaryzykować stwierdzenie, że w Japonii *shōjo* stanowi osobny *gender*, oderwany od heteroseksualnej reprodukcji[2]. Współczesne pojęcie *shōjo* zaczęło się kształtować w epoce Meiji (1868–1912), kiedy szybkie przemiany ekonomiczne wytworzyły społeczną potrzebę zaistnienia „wieku młodzieńczego", jako okresu między dzieciństwem a dorosłością będącego etapem przygotowań do podjęcia roli w kulturze industrialnej. Naoto Horikiri datuje pojęcie „wyjątkowego świata *shōjo*" od epoki Taishō (1912–1926) uważanej za czas ruchów demokratycznych i liberalnych w Japonii[3]. Wzrost za-

[1] Eiji Ōtsuka, *Shojo minzokugaku*, Kobunsha, Tōkyō 1991, s. 18, cyt. za: John Whittier Treat, *Yoshimoto Banana Writes Home: „Shōjo" Culture and the Nostalgic Subject*, „Journal of Japanese Studies" 1993, vol. 19, nr 2, s. 353–387.

[2] John Whittier Treat, dz. cyt., s. 364.

[3] Naoto Horikiri, *Ōnna wa dokyō, shōjo wa aikyō*, w: *Shōjoron*, red. Honda Masuko, Seyiu, Tōkyō 1988, s. 108–109, cyt. za: John Whittier Treat, dz. cyt., s. 362.

możności pozwolił wówczas rodzinom ze średnich i wyższych sfer na posyłanie córek do szkół dla dziewcząt z internatem.

Alex Kerr w swojej książce *Psy i demony* odkrywającej ciemne strony japońskiego sukcesu stwierdza, że kultura japońska zdziecinniała, winiąc za to powojenny system edukacyjny. Ten silnie restrykcyjny system oparty na nakazach, zakazach, ostrzeżeniach i pamięciowym wkuwaniu „wyprodukował" ludzi niedojrzałych do dorosłego życia[4]. Do zdziecinniałych dorosłych nie trafia wizerunek dojrzałej, świadomej swojej seksualności kobiety, lecz lolitki w szkolnym mundurku. Kluczem do zrozumienia świata *shōjo* jest słowo *kawaii*. Zwykle tłumaczy się je na angielski jako *cute*, ale w istocie termin ten ma nieco szerszy zakres znaczeniowy. Służy bowiem do opisania zjawisk, które nie tylko są miłe, rozkoszne, słodkie, przyjemne, wdzięczne i niewinne, lecz także słabe, bezbronne i troszkę żałosne.

Banamomania

W 1993 roku w Tokio, podczas corocznego szczytu gospodarczego państw wielkiej Siódemki, japońskie ministerstwo rozdawało uczestnikom egzemplarze powieści *Kuchnia*, uważając, że nikt nie wprowadzi cudzoziemców lepiej w japońskie „klimaty" niż autorka książki – Banana Yoshimoto. Jak stało się możliwe, że utwory niespełna trzydziestoletniej wówczas kobiety wysocy urzędnicy państwowi potraktowali jako swoistą wizytówkę kraju na tak ważnym międzynarodowym spotkaniu, nie zważając, zdawałoby się, na bogatą rodzimą tradycję? Powody są dwa: wspomniane wyżej intensywne przemiany społeczne i kulturowe oraz niewątpliwy talent pisarki, która – jako pierwsza – potrafiła dać im tak pełny wyraz w języku literatury. Jak wyglądała jej droga na szczyty popularności? Bez wątpienia nie była ona postacią znikąd – z pewnością ogromne znaczenie dla jej rozwoju ma rodzinne zaplecze. Przyszła pisarka urodziła się jako córka Takaakiego Yoshimoto, jednego z najsłynniejszych i najbardziej wpływowych powojennych intelektualistów. Filozof, poeta, publicysta, uznawany za wybitnego przedstawiciela Nowej Lewicy, pisze dziś eseje, wypowiada się na tematy związane z polityką, kondycją społeczeństwa, subkulturami i modą.

Skąd wziął się pomysł na nowe imię, które, jak nie bez racji stwierdził jeden z zachodnich krytyków, bardziej pasowałoby do brazylijskiego transwestyty?[5] Po pierwsze z miłości do kwiatów bananowców, ozdabiających stoliki restauracji, w której pracowała jako kelnerka po skończeniu college'u. Po drugie, jej zdaniem, brzmienie słowa „banana" jest zarówno „celowo androginiczne i bardzo *kawaii*"[6].

[4] Alex Kerr, *Psy i demony*, tłum. T. Stanek, Universitas, Kraków 2008.
[5] Joanna Bator, *Bananomania*, „Wysokie obcasy", nr 26, 3 lipca 2004, s. 30.
[6] Tamże, s. 32.

Zważywszy na jej styl artystyczny, można stwierdzić, że ekscentryczny przydomek wyraża również typowy dla pisarki, ironiczny i kpiący stosunek do kultury wysokiej. Okazał się on także intrygującym i skutecznym chwytem marketingowym.

Debiutancka powieść *Kuchnia* (*Kitchin*) dwudziestotrzyletniej wówczas Banany składa się z dwóch dopełniających się utworów: tytułowej *Kuchni* i *Moonlight Shadow*. Oba opowiadają o przyjaźni, miłości, utracie najbliższych i jedzeniu. Pierwszą nowelkę napisała, pracując jako kelnerka w jednej z tokijskich kawiarni, druga zaś powstała jako jej praca dyplomowa na wydziale literatury Uniwersytetu Nihon. *Kuchnia* ukazała się w grudniu 1987 roku na łamach miesięcznika „Kaien" i natychmiast spotkała się z ogromnym zainteresowaniem zarówno wśród czytelników, w kręgach krytyki literackiej, jak i w mediach. W ciągu dwóch lat sprzedano ponad sześć milionów egzemplarzy. Jak zauważa Joanna Bator, autorka książki *Japoński wachlarz"* (2004)[7], sukces ten miał kilka przyczyn:

> Po pierwsze, Banana była bardzo młoda i była kobietą. Po drugie pisała o innych młodych dziewczętach, zwanych w Japonii „shōjo", zupełnie ignorowanych przez wielkich japońskich pisarzy. Po trzecie, robiła to bardzo dobrze. Kobiety między 15. a 30. rokiem życia, od początku stanowiły największą grupę fanów Banany. „Shōjo", które dotąd można było zobaczyć siedzące w metrze z komiksem manga na kolanach, teraz trzymały *Kuchnię*. To one dały początek banamomanii. Świata, jaki stworzyła Banana Yoshimoto, nie było w żadnej ze szkolnych lektur[8].

Kto zamieszkuje ten świat i kto go czytelnikowi opowiada? Narratorki to nastolatki lub młode studentki, które zaczynając przygodę z życiem, przeżywają jednocześnie intensywne zetknięcie ze śmiercią, miłością, własną płcią. Wszyscy bohaterowie są sierotami lub w dramatycznych okolicznościach tracą najbliższych. Bohaterkę *Kuchni*, Mikage Sakurai, poznajemy wkrótce po śmierci babci – jedynej bliskiej krewnej. Niedługo potem przygnębiona poczuciem osierocenia i pustki dziewczyna zostaje przygarnięta przez Yūichiego Tanabe, młodzieńca znającego babcię Mikage jako klientkę kwiaciarni, w której pracował. Yūichiego zaprasza dziewczynę do zamieszkania w swoim domu na prośbę swojej mamy. Matka Yūichi, Eriko, jest tak naprawdę jego ojcem, wdowcem po matce chłopaka. Po jej śmierci poddał się operacji zmiany płci, odgrywa w naturalny sposób rolę matki i pracuje w założonym przez siebie klubie gejowskim. Ponieważ ulubionym miejscem Mikage zawsze były kuchnie, po przeprowadzce zajmuje miejsce na kanapie w pobliżu kuchni i spędza czas na przygotowywaniu posiłków dla pozostałych domowników. Relacje całej trójki są harmonijne, ciepłe i pozbawione hierarchii, a zarazem trudne do określenia. Dzięki wsparciu nowych bliskich, Mikage odzyskuje chęć do życia i usamodzielnia się. Druga część *Kuchni – Pełnia księżyca* – pokazuje życie dwójki młodych bohaterów bez Eriko, zamordowanej przez niezrównoważonego psychicznie adoratora. Żyją teraz oddzielnie – Mikage

[7] Joanna Bator *Japoński wachlarz*, Wydawnictwo ab, Warszawa 2004.
[8] Joanna Bator, *Bananomania*, dz., cyt., s. 31.

realizując swoje marzenia o pracy w kuchni, gotuje u znanej kucharki, prowadzącej show telewizyjny, a Yūichi bezskutecznie próbuje pogodzić się z faktem nieobecności matki. Dopiero po dłuższym czasie telefonicznie informuje Mikage o śmierci Eriko. Ponownie się spotykają i odkrywają, jak wiele ich łączy. Ich emocjonalnie intymna, lecz nieokreślona relacja irytuje zakochaną w chłopaku koleżankę ze studiów, która z gorzkimi pretensjami nachodzi rywalkę w miejscu pracy. Konfrontacja ta wywołuje irytację i zazdrość Mikage, która nagle uświadamia sobie, jak bardzo zależy jej na Yūichim. Wciąż jednak żadna ze stron nie jest dość zdecydowana, by otwarcie zamanifestować swoje uczucia. Wkrótce Mikage odbywa szkoleniowy staż na półwyspie Izu[9], a Yūichi, uciekając od złych wspomnień, wyjeżdża do przypadkowego pensjonatu. W trakcie pobytu nawiązują kontakt telefoniczny. Podczas rozmowy Yūichi skarży się przyjaciółce na monotonną ofertę kulinarną pensjonatu, w którym się zatrzymał. Mikage, która właśnie spożyła w miejscowej restauracji wyjątkowo smaczny posiłek, wiedziona nagłym impulsem kupuje na wynos dodatkową porcję i odbywając w nocy długi kurs taksówką, dostarcza danie głodnemu przyjacielowi. Historia w tym w momencie się urywa, ale można przypuszczać, że spontaniczny i znaczący gest Mikage sprawi, iż ponowne spotkanie bohaterów zaowocuje czymś więcej niż przyjaźń. Druga część powieści *Moonlight Shadow* również traktuje o przeżywaniu żałoby i sile przyjaźni. Satsuki straciła w wypadku chłopaka, tak samo jak jego młodszy brat Hiiragi stracił w tym samym momencie swoją dziewczynę. Satsuki spotyka tajemniczą kobietę imieniem Urara, która pomaga jej doświadczyć bardzo rzadkiego zjawiska Tanabaty. Fenomen ten, zdarzający się jak wieść niesie raz na sto lat, polega na możliwości zaobserwowania przy dużej rzece efemerycznej postaci ukochanej zmarłej osoby.

Surowy, „nieoszlifowany" styl powieści, przypominający dziennik nastolatki, przywołuje unikalny świat japońskich dziewcząt. Dialogi bohaterów są niemal dokładnym zapisem rozmów młodych Japończyków. W opowieściach bohaterek Banany japońskie dziewczęta zobaczyły swoje problemy, lęki i fantazje opisane w sposób, który wydawał im się zrozumiały i bliski. Dostrzegły również pokrewieństwo postaci wykreowanych przez Bananę z tymi, które znały z ulubionych *shōjo-manga*[10]. W tym rodzaju anime lub mangi przeznaczonych głównie dla dziewcząt tematem przewodnim jest miłość nastolatki, która pomimo przeciwności losu, nieodwzajemnionego uczucia, sprzeciwu rodziców lub rywalki, jest w imię tej miłości gotowa do największych wyrzeczeń. *Kuchnia* jest w dużej mierze zgodna z konwencjami *shōjo-manga*, które są bardzo romantyczne i mają szczęśliwe zakończenia. Odnajdujemy w niej też egzaltację i świeżą prostotę dziewczynki. Bohaterka *Moonlight Shadow* wyznaje: „Chcę być szczęśliwa. Zamiast męczyć się i przesiewać piasek z dna rzeki, wolę garść złotego piasku

[9] Półwysep leżący na zachód od Tokio na wyspie Honsiu. Jest popularnym miejscem rekreacji.
[10] Joanna Bator, *Bananomania*, dz. cyt., s. 32.

w swojej dłoni. I chciałabym, żeby wszyscy, których kocham, byli szczęśliwi"[11]. Wielbicielkom *shōjo-manga* uczucie samotności, zagubienia i nadziei przesycające *Kuchnię* towarzyszyło na co dzień w realnym życiu[12]. Banana pokazała, że obszar dojrzewania dziewczynek – nie tylko biologicznego, ale przede wszystkim do podjęcia nowej roli społecznej – jest tak naprawdę pełen napięć i niepokojów.

Banana szybko awansowała z pisarki „dziwnej" i „subkulturowej" na „wybitną". Krytycy coraz częściej zaczęli doceniać jej piękny język, współczesną treść i przejrzystą, bezpretensjonalną formę[13]. Pisarka otrzymała prestiżową nagrodę Umitsubame za debiut i nagrodę im. Kyōki Izumiego. Co znamienne, jest ona pierwszą postacią w dziedzinie literatury, która osiągnęła status *aidoru* (japońska wersja angielskiego *idol*), prawdziwej celebrytki. Jak dotąd terminu tego używano tylko do określenia popularnych piosenkarek *shōjo* takich, jak Matsuda Seiko, których urok zasadzał się na ostentacyjnym manifestowaniu braku talentu. Jej następne powieści *Asleep* (1989), *Tsugumi* (1989), *NP* (1990), *Amrita* (1994) i zbiór opowiadań *Jaszczurka* (1993) okazały się bestsellerami. W latach dziewięćdziesiątych ich przekłady spotkały się także z entuzjastycznym przyjęciem w Europie i USA.

Sukces *Kuchni* próbowano wyjaśnić tendencjami ekonomicznymi i społecznymi, takimi jak nadmierny przepływ informacji i dóbr oraz zniekształcone relacje między rodzicami a dziećmi. Krytycy, używając często apokaliptycznej retoryki, generalnie postrzegali popularność Banany w kategoriach ostatecznego potwierdzenia fundamentalnej zmiany, jaka zaczęła zachodzić w kulturze japońskiej od wczesnych lat siedemdziesiątych, szczególnie manifestując się w kulturze literackiej.

Dla przeciwników jej sukces jest świadectwem zwycięstwa kultury popularnej nad *jun-bungaku* – „czystą literaturą". Kenzaburo Ōe, wybitny przedstawiciel intelektualnej lewicy, już od dwu dekad ubolewał nad faktem, że w poważnej literaturze dominują niestosowne tematy. W swoim szeroko rozpowszechnionym eseju *Lament powieściopisarza*, który ukazał się drukiem w przeddzień debiutu Banany, Ōe skarży się, że „japońscy intelektualiści, włączając studentów głównych uniwersytetów, nie poszukują już poważnej literatury oferującej nowe modele przyszłości"[14].

Weryfikując tezę o „japońskości" prozy Banany, Aneta Pierzchała stwierdza, iż jest to japońskość w takim skrócie, że właściwie dla obcokrajowca nieczytelna:

> Dla zachodniego czytelnika to przede wszystkim czułość na pewnego typu tematy – kruchość rzeczy, przemijanie świata. Kryje się w nich buddyjskie rozpoznanie, że jawa i sen

[11] Banana Yoshimoto, *Kuchnia*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, PIW, Warszawa 2004, s. 133.
[12] Joanna Bator, *Bananomania*, dz. cyt., s. 32.
[13] Tamże.
[14] Kenzaburo Ōe, *A Novelist's Lament*, „Japan Times", Nov. 23, 1986, s. 6.

są tym samym. Za typowo japońskie można też uznać powiązanie doskonałości, piękna (u Banany pierwszej miłości, dzieciństwa) ze śmiercią[15].

Fragmentaryczność poetyki *Kuchni* ujawnia niechęć autorki do spójnej narracji oraz sprzyja budowaniu sugestii natury egzystencjalnej – wyraża dojmujące poczucie braku kontroli nad rzeczywistością często spotykane w literaturze japońskiej[16]. W tych aspektach twórczość Banany nawiązuje do japońskiej tradycji estetycznej, w której jedną z głównych idei jest przemijanie i ulotność rzeczy oraz związane z nimi poczucie nostalgii. Najpełniejszy wyraz tego sposobu pojmowania świata przejawia się w *mono no aware* – pojęciu, które oznacza „patos rzeczy", ale tłumaczone jest także jako „smutek rzeczy". Wynika ono z przekonania o konieczności harmonijnego współistnienia z naturą, opiera się na wierze Japończyków, że człowiek rodzi się z natury i do niej powraca. Bieg zmian w przyrodzie manifestujący się poprzez pory roku przypomina nam cykliczne i nieuchronne przemiany w ludzkiej egzystencji, podkreślając *mujō*, czyli przemijanie, niepewność ludzkiego życia[17].

W *Kuchni* wiadomość o śmierci Eriko docierająca do Mikage zostaje zestawiona z opisem zimowej pogody: „czuję, że sobie nie poradzę. Nie wiem, co powinnam zrobić. Niebo jest takie błękitne, bardzo błękitne. Sylwetki bezlistnych drzew rysują się ostre i ciemne, owiewa je zimny wiatr"[18]. Delikatna melancholia *mono no aware* wiąże się także z doznaniem piękna, które wynika właśnie z nietrwałości. *Mujōkan,* poczucie nietrwałości rzeczy i ludzi, jest kategorią filozoficzną, etyczną i estetyczną, leżącą u podstaw emocjonalnego smutku *mono no aware*[19]. Mikołaj Melanowicz podkreśla, że nie idzie tu jednak tylko o uczucie smutku, lecz o swoistą zadumę w zetknięciu z istotą bytu[20]. Przedmioty otaczającego świata wprowadzają człowieka w stan kontemplacji, w którym przeszłość (wspomnienia) ulega uwspółcześnieniu. Chociaż zwykle przedmiotami tymi są zjawiska natury, w powieści Banany jest to przestrzeń ściśle związana z kulturą – tytułowa kuchnia. To właśnie w kuchni Mikage udaje się wymknąć cyklicznemu biegowi czasu, uwolnić od cierpienia, a przedmiotem kontemplacji uczynić „nietrwałość" samą w sobie jako istotną jakość bytu[21] – „Kocham kuchnie jak dawne pragnienia wyryte w pamięci duszy. Kiedy tu stoję, wszystko wraca do punktu wyjścia, a ja coś odzyskuję"[22].

[15] Anita Pierzchała, *Kuchnia, Yoshimoto, Banana,* http://wyborcza.pl/1,75517,2200070.html, dz. cyt.

[16] Tamże.

[17] Ching-Yu Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, w: *Estetyka japońska, Antologia*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2001, s. 69.

[18] Banana Yoshimoto, *Kuchnia*, dz. cyt., s. 78.

[19] Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, w: *Estetyka japońska*, dz. cyt., s. 9.

[20] Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska od VI do połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1994, t. 1, s. 189.

[21] Krystyna Wilkoszewska, dz. cyt. s. 9.

[22] Banana Yoshimoto, *Kuchnia*, dz. cyt., s. 53.

Funkcje narracyjne – powieść i film

Kuchnia to literatura bez psychologii postaci i motywacji zdarzeń – występują tu typowe dla komiksu cięcia fabularne. Jest jednocześnie bardzo filmowa. Zdaniem Anety Pierzchały, przypomina *Lalki* Takeshiego Kitano, tak jak *Kuchnia* oscylujące między poezją a banałem, czułością i sentymentalizmem, pięknem i kiczem[23]. Z pewnością „filmowość" tej prozy nie umknęła uwadze reżyserów, czego świadectwem jest fakt, że debiut Banany doczekał się dwóch adaptacji. Pierwsza z nich jest rodzimą produkcją telewizyjną, zrealizowaną w 1989 roku przez Yoshimitsu Moritę, która doczekała się kilku krajowych nagród. Drugi reżyser, który sięgnął po bestseller Banany, to pochodzący z Hong Kongu Yim Ho[24]. Chociaż twórca ten dokonał kilku zasadniczych zmian w stosunku do powieści, jego adaptacja *Wo ai chu fang* (*Kuchnia*, 1997) spotkała się z pozytywnym przyjęciem krytyki, również międzynarodowej.

Brian McFarlane, zastanawiając się nad problemem adaptacji filmowej, za kluczowy element uznaje narrację[25]. Narracja jest bowiem nie tylko wspólnym składnikiem tekstu literackiego i filmu, ale także głównym elementem, który podlega transferowi. Terminem „transfer" McFarlane określa proces, w którym pewne elementy narracyjne można przenieść z jednego medium do drugiego. „Adaptacja" odnosi się natomiast do procesów, dzięki którym elementy literackie muszą znaleźć zupełnie inne ekwiwalenty w medium filmu. Analizując strukturę opowiadań, Roland Barthes wyróżnia dwie główne grupy funkcji narracyjnych. Pierwszą stanowią tak zwane funkcje dystrybutywne odnoszące się do działań i wydarzeń. Druga grupa to funkcje integracyjne (indeksy), które dzielą się na indeksy właściwe – odnoszące się do konstrukcji postaci i atmosfery, oraz na informacje – czyste dane, tj. nazwy, wiek, zawód bohaterów mogą być bezpośrednio przeniesione[26]. Chociaż bardziej otwarte na adaptację są indeksy właściwe, reżyser dokonuje też zauważalnych zmian w obrębie informacji, przede wszystkim dając swoim bohaterom nowe imiona. Mikage przybiera imię Aggie, Yūichi – Louie, Eriko – Wah. W obrębie indeksów właściwych najpoważniejsze implikacje ma przeniesienie akcji do Hong Kongu i Chin, co znacząco wpływa na kreowanie filmowej atmosfery. Zmiana miejsca wpływa też na język, jakim posługują się bohaterowie. Film zrealizowany jest w języku kantońskim[27]. Chociaż kantoński ma nieporównanie

[23] Tamże.

[24] Yim Ho (ur. 1957) jest jednym z najsłynniejszych przedstawicieli hongkońskiej Nowej Fali. Uznanie krytyki przyniósł mu *Homecoming* (1984), w 1996 otrzymał nagrodę za reżyserię na MFF w Berlinie za *The Sun Has Ears*.

[25] Brian McFarlane, *Tło, problemy i nowe propozycje*, tłum. Sławomir Sikora, „Kwartalnik Filmowy" 1999, nr 26–27, s. 13.

[26] Roland Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4.

[27] Język kantoński, zwany też językiem *yue*, to jeden z języków chińskich używany na południu Chin, w Hongkongu i Makau, a także przez potomków chińskich emigrantów w Azji Południowo-

mniej użytkowników niż standardowy język mandaryński (nazywany też standardowym językiem chińskim), można go usłyszeć znacznie częściej, niż wskazywałaby na to liczba użytkowników. Kantoński jest bowiem językiem popularnej na świecie hongkońskiej popkultury. To w nim najczęściej nagrywane są dialogi w filmach z Hongkongu oraz miejscowe piosenki (Cantopop).

Generalnie, Yim Ho podąża za funkcjami dystrybutywnymi japońskiego pierwowzoru; wyjątki to: pominięcie wątku dawnego chłopaka Mikage i wprowadzenie wątku kochanka Wah. Znacznie ważniejsza jest jednak inna bardzo odważna modyfikacja – zmiana narratora. Relację Mikage zastępuje relacja Louie. Ryzyko tej modyfikacji, wiąże się między innymi ze ścisłymi związkami twórczości Banany z niezwykle specyficznym uniwersum *shōjo*. Porzucenie dziewczęcego punkt widzenia grozi więc niejako utratą istoty jej prozy. Ponadto, przez pierwszą cześć filmu Aggie milczy, co uderzająco kontrastuje z książką, w której to właśnie ona opowiada nam o świecie, o swoich uczuciach. Z drugiej jednak strony, podkreślić należy, że pomiędzy powieściową narracją w pierwszej osobie a próbami pierwszoosobowej narracji proponowanymi w filmie istnieje jedynie niepewna analogia. Obejmuje ona osobiste wypowiedzi każdej postaci pojawiające się w otoczeniu nieprzerwanego dyskursu, przypisanego znanemu i nazwanemu narratorowi[28]. Filmowe próby znalezienia ekwiwalentu tego rodzaju wypowiedzi sprowadzają się zazwyczaj do dwóch typów: kina subiektywnego, opartego na subiektywnej percepcji, oraz narracji werbalnej spoza kadru.

W adaptacji Yim Ho pojawia się drugi wyróżniony przez McFarlane'a typ pierwszoosobowej narracji. Film otwiera nastrojowa scena utrzymana w błękitnej tonacji. Z wody, której powierzchnia faluje od intensywnego deszczu, powoli wyłania się – ukazana w zbliżeniu – twarz młodego mężczyzny. Lirycznemu obrazowi towarzyszy monolog płynący z przestrzeni pozakadrowej:

> Aggie to wnuczka mojej przyjaciółki. Jest dziwna. Wszystko co mówi jest prawdą. Na przykład: twierdzi, że potrafi wyczuć zapach nadchodzącego deszczu. Nawet przed prognozą pogody wyczuwa ten zapach w powietrzu. Wyczuwa go także z chmur, z ziemi, wieżowców, wiatru… ze wszystkiego.

Jak się okaże, twarz i głos należą do Louie (Jordan Chan), hongkońskiego fryzjera, zaś starsza przyjaciółka, o której mowa, była jego długoletnią klientką. Gdy głos na chwilę przycicha, twarz o zamkniętych oczach z powrotem zanurza się w wodzie, by po chwili zupełnie w niej zniknąć. Strugi deszczu i znajomy już głos z offu powracają w kolejnej scenie, łącząc tę niemal oniryczną introdukcję z realnymi wydarzeniami. Z monologu dowiadujemy się, że bohater przybył do Chin, by wziąć udział w ceremonii pogrzebowej zaprzyjaźnionej klientki, która chciała odwiedzić swoją rodzimą prowincję. Jak dowodzi powyższy opis, me-

Wschodniej i innych rejonach świata. Liczbę użytkowników kantońskiego szacuje się ogółem na 66 mln.

[28] Brian McFarlane, dz. cyt., s. 17.

chanizm narracji słownej może spełniać w filmie ważne funkcje narracyjne (np. wzmacniać poczucie czasu przeszłego), lecz z rzeczywistej konieczności może być wykorzystany sporadycznie w odróżnieniu od trwałej natury narracji powieściowej w pierwszej osobie. W filmach fabularnych trudno jest bowiem realizować nieprzerwany niediegetyczny głos towarzyszący pokazywanej obrazami akcji. Byłoby to możliwe wyłącznie w przypadku, gdyby narrator nie był aktywnym uczestnikiem wydarzeń. W dodatku, słowa wypowiadane zza ekranu towarzyszą obrazom, które z konieczności prowadzą własne obiektywne życie. Nie możemy mieć więc dłużej poczucia, że wszystko przefiltrowane jest przez świadomość mówiącego bohatera.

Louie odbywa podróż do Chin wiedziony nie tylko potrzebą pożegnania bliskiej mu zmarłej, ale także poczuciem powinności wsparcia jej osieroconej już wcześniej wnuczki. Jego niepokój o stan psychiczny dziewczyny okazuje się uzasadniony. Po powrocie do Hong Kongu pogrążona w głębokim smutku Aggie (Yasuko Tomita) znacznie gorzej radzi sobie z żałobą i poczuciem opuszczenia niż jej powieściowa poprzedniczka. Wraca do zaniedbanego mieszkania w przeznaczonym do wyburzenia budynku i leżąc całe dnie na kuchennej podłodze, bezwolnie poddaje się ogarniającej ją depresji. Zatroskany o jej los Louie regularnie ją odwiedza, robiąc zakupy i namawiając do spożycia posiłku. Aggie milcząco ignoruje jego wysiłki i umieszczając głowę między drzwiami otwartej lodówki, zdaje się zatracać w jej chłodnym powiewie, jakby wystawiała się na powiew śmierci. Pewnego dnia Louie zastaje ją zamkniętą we wnętrzu włączonej lodówki. Pragnąc lepiej zaopiekować się dziewczyną, postanawia zabrać ją do swojego domu.

Odgrywanie płci i *gender relation*

Wizerunek filmowej Eriko wydaje się modelową wręcz egzemplifikacją tezy Judith Butler o performatywności płci[29]. Teoretyczka kultury charakteryzuje płeć jako efekt powtarzających się aktów performatywnych, polegających na przypisywaniu zarówno innym osobom, jak i sobie samemu pewnych stałych predyspozycji związanych z płcią. Nieustanne odgrywanie płci tworzy tożsamości i role płciowe, maskując ich dynamiczność i kulturowo-społeczne pochodzenie. Wah zwierza się Aggie z problemów z odgrywaniem swojej nowej roli: „Bycie kobietą jest trudne. Musisz uczyć się nowych reguł". Zapinanie biustonosza uważa za niemal akrobatyczny wyczyn – instrukcje nowej współlokatorki dotyczące jego ubierania są dla Wah prawdziwym odkryciem. Podczas gdy Mikage od razu akceptuje płciową tożsamość Eriko, Aggie stopniowo oswaja się z innością swojej nowej przybranej

[29] Termin ten został wprowadzony przez Judith Butler w książce *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

matki, na przykład dotykając jej piersi i porównując je z własnym ciałem. Ani powieściowa, ani filmowa bohaterka nie mówi o powodach swojej brawurowej decyzji. Zastanawiające jest, że w tym przypadku powodem nie jest transseksualizm, który zwykle stanowi przyczynę korekcji płci. Zarówno we wspomnieniach Eriko, jak i Wah, nie odnajdujemy bowiem żadnej wzmianki, która sugerowałaby, że doświadczały wcześniej kompleksu zespołu dezaprobaty płci. Zważywszy na fakt, że mężczyzna zdecydował się na operację zaraz po śmierci żony, można przypuszczać, że było to swoista próba przedłużenia życia zmarłej we własnym ciele i jednocześnie zapewnienia osieroconemu synkowi macierzyńskiej miłości. Podobnie, przywiązanie Aggie do kuchennych aromatów wydaje się zakorzenione w jej głębokim poczuciu utraty oraz pragnieniu, by wskrzesić wspomnienie domu i ukochanej babci poprzez znajome czynności, smaki i zapachy. Wspomnienia Eriko sprzed operacji znajdują w filmie wyłącznie migawkowy, wręcz wizualny odpowiednik. W świadomości umierającej Wah pojawia się krótka retrospekcja – młody mężczyzna idzie ulicą, trzymając za rękę małego chłopca i niosąc doniczkową roślinę. W powieści jest to ananas, który ojciec Louie niesie do szpitala, by sprawić radość umierającej na raka żonie. Kontekst tego ujęcia, czytelny tylko dla znających książkę, jest swoistym „mrugnięciem" reżysera do fanów Banany.

Pożegnalny list Eriko do syna ujawnia ogromną złożoność jej tożsamościowych negocjacji i potwierdza siłę performatywności w kreowaniu płciowych i społecznych ról:

> Starałam się napisać ten list językiem mężczyzny, ale czuję się skrępowana i jakoś mi nie wychodzi. Śmieszne prawda? Myślałam, że może gdzieś w środku jestem jeszcze mężczyzną, prawdziwym sobą, a kobieta to tylko rola, którą gram. Lecz tak nie jest, ciałem i duszą jestem już kobietą. Prawdziwą matką, nie tylko z nazwy[30].

W japońskiej kulturze tradycja męsko-damskich przebieranek jest starsza i trwalsza niż gdziekolwiek indziej. Co więcej – może też poszczycić się religijną genezą. Główne bóstwo sintoistyczne, bogini Amaterasu, przebierała się za mężczyznę przed spotkaniami ze zbuntowanym bratem[31]. Sam japoński cesarz podczas ceremonii wstąpienia na tron symbolicznie staje się kobietą, wcieleniem Amaterasu[32]. Skoro nawet boska protoplastka cesarskiego rodu gustowała w zmianie kostiumów, nic dziwnego, że od wieków teatralne i parateatralne rozrywki hołdujące temu zwyczajowi występowały w Kraju Kwitnącej Wiśni w dużej obfitości. Świątynne tancerki przebierały się za chłopców a niektórzy chłopcy za dziewczęta. W okresie Edo gejsze płci męskiej, uczone kobiecych ról i przebierane w damskie stroje, bawiły męskich gości. Zarówno klasyczny teatr *kabuki*, jak

[30] Banana Yoshimoto, *Kuchnia,* dz. cyt., s.49.

[31] Joanna Bator, *Takarazuka. Teatr kobiecej płci i męskiego rodzaju*, w: *Gender konteksty*, red. Małgorzata Radkiewcz, Rabid, Kraków 2004, s. 156.

[32] Ian Buruma, *A Japanese Miror*, Phoenix, London 1984, s. 113–135, za: Joanna Bator, *Tarakazuka (…)*, dz. cyt., s. 156.

i współczesna Rewia Takarazuka[33] również bazują w dużej mierze na płciowych transformacjach. W obu przypadkach aktorzy reprezentują idealny model kobiecości lub męskości. Intryguje fakt, że mimo iż współczesna Japonia jest krajem, w którym społeczne role kobiet i mężczyzn są zdefiniowane jednoznacznie, sztywno i hierarchicznie, jednocześnie kwitną tu formy sztuki oparte na transwestytyzmie i androginii. Zwłaszcza w Rewii pojawia się dość wyraźnie kategoria istoty łączącej najlepsze cechy obu płci. Androginiczny *image* jest również normą w *shōjo-manga* i wśród wykonawców muzyki pop. Dla niektórych obserwatorów jest to niepokojąca, nasilająca się tendencja, która świadczy o tym, że w japońskim społeczeństwie zachodzą znaczące zmiany w sferze seksualności. W ostatnich latach *otokoyaku* (dosłownie: „męska rola") określane są jako *henshin shita*, to znaczy „kobiety, które przeszły metamorfozę", co wskazuje na rekontekstualizację tego poniekąd adrocentrycznego terminu[34].

Oczywiście, wielowiekowej japońskiej tradycji *crossderssingu*[35] nie można utożsamiać z chirurgiczną, nieodwracalną zmianą płci. Niemniej jednak w silnej tradycji płciowej ambiwalencji można szukać uzasadnienia spokojnej reakcji Mikage na ucieleśnioną w Eriko fantazję transgresji. Eriko oraz jej filmowa odpowiedniczka, łącząc rolę czułej matki z prowadzeniem nocnego klubu, podobnie jak *otokoyaku* w atrakcyjny sposób negocjują wartości sfery prywatnej i publicznej. Ich fuzję ucieleśnia zwłaszcza androginiczny wygląd Wah, której rolę gra męski aktor (Law Kar-Ying). Taka decyzja obsadowa implikuje pewną różnicę między postacią powieściową i filmową. O ile w przypadku Wah nie sposób nie zauważyć, że mamy do czynienia z mężczyzną „odgrywającym" rolę kobiety, o tyle niezwykle piękna i tajemnicza Eriko jest kobietą idealną. Pod tym względem jej kreacja jest bliższa kulturze Zachodu, gdzie panuje przekonanie, że mimo wysiłków przebranego, ideału osiągnąć się nie da. Konsekwencją tego przekonania jest milcząca zgoda na tragikomiczny wymiar takich ról. Przebieranki po japońsku natomiast cechuje powaga, bowiem dla Japończyków w tej aktywności ważniejsze są inne wartości niż ironia[36]. Stąd, w odgrywaniu roli innej płci, efekt jest nie tyle kampowy, co po prostu „piękny". Od odtwórcy nie wymaga się, by był ironiczny, ale bardziej przekonujący niż osoba tej płci, którą odgrywa i której istotę sublimuje do rangi sztuki[37]. Doskonałość urody Eriko, jej duchowe piękno i emanującą z niej

[33] Teatr Takarazuka powstał w 1913 roku w miasteczku o tej samej nazwie koło Osaki. To największy na świecie teatr masowy, a jednocześnie największa na świecie trupa, w której wszystkie role grane są przez kobiety.

[34] Jennifer Ellen Robertson, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, Berkeley 1998, s. 85.

[35] Crossdressing, także cross-dressing (ang. cross – przeciwny, dressing – ubieranie się) – akt ubierania się w stroje uznawane w danym społeczeństwie za przynależne płci przeciwnej. Pojęcie to bywa często utożsamiane transwerstytzmem, jednak nie są to pojęcia synonimiczne.

[36] Ian Buruma, *A Japanese Mirror*, Phoenix, London 1984, s. 113–135, cyt. za: Joanna Bator, *Takarazuka (…)*, dz. cyt., s. 158.

[37] Joanna Bator, *Takarazuka…*, dz. cyt., s. 158.

siła witalna tak fascynuje Mikage, że wydaje się dziewczynie nadludzką istotą. Jej wspomnienie będzie powracać w falach nostalgii jako symbol utraconego raju

Idąc tropem nowych wzorów genderowych, pora przyjrzeć się postaci Mikage i reprezentującej ją na ekranie Aggie. Mikage jest subtelna, dość introwertyczna i małomówna. W identyczny sposób początkowo przestawiona zostaje filmowa bohaterka. W pewnym stopniu postać tę można odnieść do stereotypowego obrazu kobiety Dalekiego Wschodu, ale także do kategorii *kawaii* – jej ostentacyjna bezradność i dziecięce niemal zagubienie wywołuje u Louie odruch opiekuńczy. Liryczny smutek i pewna tajemniczość, którymi emanuje Aggie, uderzają zwłaszcza w kontraście z wizerunkiem zachowaniem Jenny – dziewczyny Louie. Hałaśliwa, ekstrawertyczna miłośniczka brutalnych gier komputerowych, jest świadoma swej atrakcyjności, wyzywająco się ubiera, tryska wręcz seksapilem i robi wrażenie zupełnie zwesternizowanej. Otoczona ciepłem domowym, troską i wsparciem przybranej rodziny główna bohaterka zaczyna jednak podlegać znaczącym przemianom, co szczególnie manifestuje się w filmie. W zachowaniu Aggie pojawia się wówczas niespójność – jest na przemian melancholijna, dziecinnie impulsywna, rozbawiona i skłonna do żartów. Gdy w pełni odzyskuje równowagę psychiczną, podejmuje decyzję o rozpoczęciu pracy zawodowej i samodzielnym zamieszkaniu. Wywołuje to gwałtowny protest Louie, który przyzwyczaił się do jej obecności oraz swojej roli opiekuna i nie widzi powodu, aby zmieniać satysfakcjonujący i dający mu prawdopodobnie poczucie spełnienia go układ rodzinny. Próbuje odwieść Aggie od przeprowadzki, argumentując, że Wah i on zarabiają wystarczająco, by została w domu. Odpowiedź dziewczyny nie pozostawia jednak wątpliwości co do jej osobistych wyborów: „Nie jestem kociakiem. Jestem nowoczesną kobietą. Lubię być niezależna. Dopóki nie wychodzisz z domu do pracy, nie wiesz, jaki świat jest piękny".

W refleksji na tematy związane z płciowymi rolami film Yim Ho wykracza poza krąg wytyczony przez powieściowy oryginał – przedstawia bowiem także dwa biegunowe wzory męskości. Prezentację Louie rozpoczyna w dość nietypowy sposób – ukazuje jego sylwetkę od bioder w dół, zatrzymując kamerę na bajecznie kolorowych, ekscentrycznych spodniach. Na każdej nogawce widnieje wizerunek Chrystusa z gorejącym sercem. Nie dość, że bohater przybywa na pogrzeb w tak niestosownym stroju, to jeszcze swój żal i smutek wyraża głośnym szlochem i zawodzeniem, co pewnością nie przystoi „prawdziwemu" mężczyźnie. Już po pierwszej sekwencji można zaryzykować stwierdzenie, że Louie wpisuje się metroseksualny model męskości, zaobserwowany w połowie lat dziewięćdziesiątych[38]. Pojęciem tym określono mężczyzn młodych, wykształconych, mieszkających w dużych miastach, heteroseksualnych, dobrze sytuowanych i zadbanych. Nowa społeczna sytuacja spowodowała również, że mężczyźni znacznie bardziej

[38] Słowa metroseksualizm użył po raz pierwszy angielski dziennikarz i pisarz Mark Simpson w 1994 roku.

skupili się na własnej cielesności i jednocześnie przedefiniowali własne wartości życiowe: kult sukcesu i kariera zawodowa przestały być najważniejszym celem w życiu. Mężczyźni doszli do wniosku, że równie ważna, jeśli nie ważniejsza, jest rodzina, przyjaźń i rozwijanie własnych zainteresowań. Miejsce pracy Louie – salon fryzjerski – predysponuje go do dbałości o własną powierzchowność; jest zawsze fantazyjnie ubrany i modnie ostrzyżony. W opiece nad Aggie przejawia charakterystyczne dla metroseksulanego mężczyzny cechy, takie jak wrażliwość, delikatność, zdolność do empatii. Po jej odejściu, pozbawiony możliwości realizacji swego opiekuńczego potencjału, z towarzyskiego wesołka staje się nagle niespokojnym, aspołecznym samotnikiem, tak jakby uwewnętrzniał stan ducha przyjaciółki po śmierci babci. Jego wyobcowanie, a zarazem tęsknota za Aggie, pogłębia się po tragicznej śmierci matki. Przy ponownym spotkaniu Mikage tak określa swoją relację z Yūichim: „Obok mnie stoi niewątpliwie najbliższy na świecie, niezastąpiony przyjaciel, ale nie trzymamy się za ręce. (…) nie jesteśmy kobietą i mężczyzną w potocznym tego słowa znaczeniu, a prawdziwymi kobietą i mężczyzną w pradawnym sensie"[39] .

Reżyser uwzględnia również perspektywę tak zwanego normalnego (w potocznym sensie) mężczyzny, wprowadzając rozbudowany wątek adoratora Wah – pana Chiu (Lau Siu-Ming). Elegancki, lecz wyraźnie zmęczony życiem reprezentuje świat przepracowanych *sararīmanów*. Zapożyczone z angielskiego słowo, oznaczające w dosłownym tłumaczeniu człowieka żyjącego z pensji, podczas boomu gospodarczego Japonii zaczęło być utożsamiane z widokiem zabieganego, wiecznie niedosypiającego człowieka w garniturze. Znamienne jest, że podczas kolacji z rodziną Wah pan Chiu rozpoczyna towarzyską rozmowę od pytania o profesję. Gdy dowiaduje się, że Louis jest fryzjerem, zaś Aggie – kucharką, w obu przypadkach jego komentarz brzmi: „To dobrze. Jak się człowiek ustabilizuje, życie staje się łatwiejsze, można dobrze zarobić". Mechanicznie powtarzana uwaga wywołuje porozumiewawcze uśmiechy młodych i ripostę Wah: „Aggie traktuje gotowanie jako sztukę". Konfrontacja ta dobitnie ilustruje przepaść między światem alternatywnej rodziny i zamożnego handlowca. Z drugiej strony, choć Chiu ciągle mówi o pieniądzach i trudnościach w ich zdobywaniu, nie można jednoznacznie stwierdzić, że reprezentuje on ten system wartości z własnego wyboru. Jest on raczej w ten system dotkliwie uwikłany. Otwarcie przyznaje, że próbuje utopić kryzys wieku średniego w alkoholu, po czym upija się już na początku kolacji, co skłania do zaskakująco szczerych wyznań:

> Ciężko być mężczyzną w tych czasach... Jest taka silna presja ze strony społeczeństwa, przyjaciół o rodziny. Presja, by osiągnąć sukces, uniknąć porażki, dobrze prosperować finansowo, wzbudzać respekt. Zdaniem rozgoryczonego *sararīmana* o wiele łatwiej jest być kobietą, ze względu na brak presji. Nie masz odwagi iść na wojnę? Możesz zostać w domu.

[39] Banana Yoshimoto, *Kuchnia*, dz. cyt., s. 61.

> Nie lubisz próżnować? Idziesz do kuchni. Tam też Ci się nie podoba? To możesz iść do sypialni. Bardziej akceptuje się, jeśli ktoś jest dziwką, niż jeśli ktoś jest biedny.

Aspiracje męskiego podmiotu dążącego do panowania i samowystarczalności są podważane przez czynniki dochodzące z wielu stron, głównie ze sfery ekonomicznej i społecznej, co sprawia, że w sferze symbolicznej mężczyzna czuje się wykastrowany. Popularne media zdominowane przez reklamy maskują ten kryzys, konsekwentnie utwierdzając klasyczny model męskości – wizerunek zadowolonego konsumenta nowych modeli samochodów, telefonów komórkowych i tym podobnych.

Długotrwałe poczucie impasu i frustracji nie wywołuje jednak u „prawdziwego" mężczyzny nawet fantazji o zmianie swojej genderowej roli. Traktując płeć jako niezmienną esencję, nie dopuszcza możliwości o jej konstruktywistycznym charakterze. Gdy Wah pyta pana Chiu: „Dlaczego nie staniesz się kobietą?", nieświadomy jej przeszłości kochanek traktuje tę propozycję jako dobry dowcip. Fragment rozmowy w restauracji wydaje się antycypować tragiczny finał ich romansu. Pan Chiu, skarżąc się na swoją sytuację, ujawnia własną samoświadomość balansowania na granicy szaleństwa: „Problemy i presje kumulują się i nigdy nie wiadomo, kiedy nastąpi wybuch. Wtedy jesteś skończony". Kielich goryczy przelewa się gwałtownie pod wpływem informacji o przeszłości jego obiektu westchnień oraz zasłyszanej w mediach historii bezrobotnego mężczyzny. Upijając się, Chiu relacjonuje jego dramat: gdy żona mężczyzny została złapana na kradzieży w supermarkecie i osadzona w więzieniu, mąż zabił własne dzieci i odebrał sobie życie. Krańcowo przygnębiony wiadomością dnia, Chiu próbuje popełnić samobójstwo. W akcie desperacji zabija Wah, która chce go ocalić. Pochylony nad ciałem umierającej ukochanej mężczyzna wkłada w jej ręce nóż i prosi o pomoc w odejściu z tego świata. Gdy Wah odmawia, szepcząc: „Zabijanie jest łatwe", sam odbiera sobie życie. Tragiczna postać pana Chiu sugeruje jeszcze jedną odpowiedź na pytanie o powód zmiany płci jego ukochanej. Może w kobiecości szukała schronienia?

W książce Banany okoliczności śmieci Eriko naszkicowane są bardzo skrótowo – pojawia się wyłącznie enigmatyczna uwaga o nieznanym szaleńcu. W filmie Yim Ho to tragiczne wydarzenie zyskuje szeroki kontekst psychologiczny i społeczny, a zarazem potencjalne wyjaśnienie motywów zbrodni. Co ciekawe, to właśnie w hongkońskiej adaptacji pojawia się też *stricte* japoński motyw, nieobecny w literackim pierwowzorze. Louie, opowiadając Aggie o śmierci Wah i zastanawiając się jak długo umierała od ran zadanych nożem, odwołuje się do przeczytanej książki o *harakiri*: „Gdy nóż zagłębia się w ciało, mięśnie się kurczą. Zazwyczaj ból jest tak intensywny, że nie możesz kontynuować… Więc, kiedy Japończyk popełnia *harakiri*, ktoś stoi za nim i ścina mu głowę. Wah umarła w agonii". Rytualne samobójstwo popełniali samurajowie, którzy ponieśli uszczerbek na honorze, gdy umarł ich władca lub też z wyroku sądu. Dawny rytuał pojawia się w zmysłowej scenerii nocnego klubu, ale w istocie nowy kontekst społeczny nie jest tak bardzo

odległy od historycznego. Powód desperackiego aktu jest podobny – niemożność sprostania wysokim wymaganiom społecznym.

Postnuklearna rodzina

W nowym domu bohaterki *Kuchni*, pełnym ciepła i miłości, role płciowe i rodzinne nie wydają się oczywiste, a hierarchia nie istnieje. Hałaśliwa wesołość Wah i Louie początkowo silnie kontrastuje ze smutkiem i apatią Aggie, ale i ona szybko „zaraża" się od współlokatorów akceptacją rzeczywistości, radością życia i umiejętnością cieszenia się drobiazgami. Chociaż (na przekór treści) książka reklamowana była w Polsce jako powieść o bohaterce, która „zaspokaja głód jedzenia i seksu, mieszkając w kuchni"[40], Mikage i Yūichi nie są ani rodzeństwem, ani nie zostają kochankami. Tak samo zresztą wyglądają relacje Aggie i Louie. Z punktu widzenia społecznej normy tę niekonwencjonalną rodzinę można nazwać „dysfunkcyjną". Mieszkając z rówieśnikiem odgrywającym rolę brata, bohaterka naraża siebie i jego na ryzyko kazirodztwa, a ponieważ jej zastępcza matka jest w istocie ojcem przybranego „brata", Mikage nie może być tak naprawdę ani „córką", ani „siostrą"[41]. Członkowie tej niebiologicznej rodziny tworzą ją na zasadzie umownej składanki, assemblage'u. W generowaniu jej kształtu więzy krwi i genealogia są mniej ważne niż potrzeba okoliczności i duchowe powinowactwo. Jest to jednocześnie alternatywa rodziny patriarchalnej, zorganizowana w sposób horyzontalny. Chociaż – wydawałoby się – nieobecność ojca i przeszłość Eriko/Wah zakłóca trajektorię edypalnego trójkąta, w filmie Yim-Ho pada zaskakujące wyznanie Louie dotyczące własnej matki: „Jest wciąż piękna. Szkoda, że nie mogę się z nią ożenić". Ta postnuklearna rodzina jest jednak w dalszym ciągu rodziną, w której bohaterka w pełni zaspokaja potrzebę rodzinnego ciepła, akceptacji i bezpieczeństwa. Analizując różne modele życia – te tradycyjne i te mniej konwencjonalne, Mikage dochodzi do wniosku, że „szczęście to życie, w którym, jeśli to możliwe, człowiek nie czuje się samotny"[42].

Gotowanie i jedzenie

We wspomnieniach Louie po śmierci babci Aggie pojawia się motyw jedzenia jako ważnego elementu w ich wzajemnych relacjach, a także wzmianka o chiń-

[40] http://merlin.pl/Kuchnia_Yoshimoto-Banana/browse/product/1,375156.html#fullinfo
[41] John Whittier Treat, dz. cyt., s. 369.
[42] Banana Yoshimoto, *Kuchnia*, dz. cyt. s. 55.

skiej tradycji leczenia żywieniem, co w pewnym sensie zapowiada jego terapeutyczną funkcję w stosunkach bohaterów. Symptomatyczne jest, że mimo znakomicie wyposażonej kuchni, głównym daniem w repertuarze Louie i jego matki jest makaron instant – produkt konotujący pośpiech i masowość, a także globalizację. Dopiero Aggie po wyjściu z depresji zaczyna gotować prawdziwie domowe posiłki. Ta rytualna niemal czynność stanowi dla niej formę terapii, a zarazem – doceniany przez domowników – wkład w życie nowej rodziny. Znamienny jest również fakt, że jej kulinarna aktywność zbiega się z przełamaniem milczenia. Chociaż dania instant i szybkie tempo życia łączą Louie i Wah z niechlubnym terminem *fast food*, a kuchenne rytuały Aggie z modnym *slow food* i sferą tradycji, Yim Ho – podobnie jak Banana – nie wartościuje tych sfer ani konsumpcyjnych zwyczajów bohaterów. Zresztą nawet w przypadku Aggie tradycja miesza się ze zglobalizowaną nowoczesnością. Dziewczyna celebruje przygotowanie potraw ubrana w fartuch z wizerunkiem Myszki Mickey i jednocześnie rozmawia przez telefon komórkowy. W finale zarówno Mikage, jak i Aggie zachowują się zgodnie z powszechnym modelem kobiecości. Gdy Louie skarży się przez telefon na zbyt pikantne jedzenie, zatroskana Aggie bez chwili wahania bierze na wynos jedną porcję smakowitego dania i leci z Hongkongu do Chin, by dostarczyć je przyjacielowi. Jej pomysł – zważywszy na dystans i środki transportu – jest jeszcze bardziej szalony niż w powieści. Ostatni etap podróży bohaterka pokonuje, jadąc nocą taksówką z niesprawnymi światłami. Siedzi przy kierowcy, oświetla mu drogę latarką. Jej zachowanie, a jednocześnie zakończenie historii, jest jednak bez wątpienia czymś więcej niż realizacji przysłowia „Przez żołądek do serca".

Być wiernym czy być intertekstualnym?

W dyskursie o adaptacji filmowej, począwszy od poziomu gazetowej recenzji do poważnych esejów, dominującym kryterium oceny wydaje się wierność wobec oryginalnej powieści. Zdaniem Briana McFarlane'a,

> kwestia wierności stale utrudnia dyskusje na temat adaptacji, co niewątpliwie można po części przypisać faktowi, że powieść pojawia się pierwsza, a po części zakorzenionemu poczuciu, iż literatura w kręgach krytycznych cieszy się większym uznaniem[43].

Teoretyk jest przekonany, że nadmierne eksponowanie kwestii wierności prowadzi do stłumienia podejść, które potencjalnie mogłyby przynieść większe korzyści w poznaniu fenomenu adaptacji[44]. Jednym z nich jest idea adaptacji jako zbieżności między sztukami. Ta bardziej wyrafinowana perspektywa pozwala

[43] Brian McFarlane, dz. cyt., s. 10.
[44] Tamże.

uwzględnić również te determinanty tworzenia, które nie mają nic wspólnego z powieścią, choć mogą silnie oddziaływać na film. Jak zauważa Christopher Orr, w kontekście intertekstualności problem nie polega na tym, czy filmowa adaptacja jest wierna wobec swego źródła, lecz raczej – jak wybór określonego źródła i podejście do niego służy ideologii filmu[45]. Zorientowanie na intertekstualną grę służy reżyserowi *Kuchni* do znajdowania ekwiwalentów obserwacji japońskiej pisarki na temat globalizacji, westernizacji Dalekiego Wschodu i związanej z tymi procesami fascynacji kulturą popularną. Jednak nie tylko temu – gra ta służy przede wszystkim czystej zabawie i przyjemności filmowego konesera.

Jak zauważyli krytycy, stylistyka filmu przywołuje dzieła Wong Kar-waia. Podobnie jak twórca *Spragnionych miłości,* Yim Ho kreuje atmosferę sensualności, a zarazem melancholii, która odzwierciedla właściwe bohaterom, wrodzone wręcz poczucie utraty i tęsknoty. Wyraża je żałobny obraz unoszonych przez wiatr zasłon w pustym mieszkaniu Aggie. Podobieństwa między stylem obrazowania hongkońskich filmowców zauważalne są szczególnie w scenach związanych z osobą Wah. Cechują się one najsilniejszym stopniem wystylizowania. Prezentacja bohaterki mocno akcentuje wyjątkowość i zagadkowość jej postaci: obfituje w ujęcia sfilmowane pod nietypowym kątem i odbicia jej sylwetki w zwierciadlanych powierzchniach. Mimo tych deformacji trudno nie dostrzec łudzącego podobieństwa Wah do szefowej gangsterów z *Chungking Express* (1995) Wong Kar-Waia. Ten wysmakowany szereg obrazów przepływający przy dźwiękach nastrojowej muzyki jazzowej przerywa scena jakby wyjęta ze slapsticku – groteskowe „rozpłaszczenie" się tajemniczej elegantki na szybie samochodu oczekującego wielbiciela. W równie przestestyzowany sposób ukazane jest morderstwo i agonia Wah: spowolnione zdjęcia przesycone czerwonym światłem nie ukazują padającego ciała, lecz patetyczny balet. W wirującym przed kamerą czerwonym muślinie, który ostentacyjnie narzuca się widzowi, można odnaleźć aluzję do sceny strzelaniny z *Upadłych aniołów* (1995). Wong Kar-Wai „zrywa" umowę z widzem, zamieniając sensacyjną akcję na „grę" wibrującej powierzchni czerwonej zasłony. W obu przypadkach zestawienie sceny przemocy z poetyckością i impresyjnością stylu opowiadania sprawia, że diametralnie zmienia się ich wymowa. Podobnie jak w *Upadłych aniołach* nie ma tu spektaklu przemocy, lecz jest przemoc, która prowadzi do spektaklu. Elementy świata przedstawionego – wystrój wnętrz czy różnego rodzaju rekwizyty, służą jako materiał do gry kolorem, perspektywą, światłocieniem. Schematy te stanowią element gry z widzem, zyskując nową jakość w heterogenicznej tkance filmu.

Yim Ho gra także z konwencjami thrillera. Zaraz po przeprowadzce do nowego domu pogrążona w depresji Aggie odbywa lunatyczne wędrówki po mieszkaniu. Snując się w białej koszuli i z błędnym wzrokiem, w świetle księżycowej poświaty

[45] Christopher Orr, *The Discourse on Adaptation*, „Wide Angle" 1984, vol. 6, nr 2, s.72, cyt. za: Brian McFarlane, dz. cyt., s. 12.

wypróbowuje kuchenny nóż na własnym palcu, po czym patetycznie unosi go do góry i zlizuje krew. Jej zachowanie wywołuje przerażenie Louie, który naczytał się wcześniej o morderstwach popełnianych w ataku psychozy. Atmosferę grozy pogłębiają ujęcia przesuwającego się w przyśpieszonym tempie księżyca w pełni, którego odbicie Aggie próbuje uchwycić na powierzchni noża. Równie przerysowany, wręcz manieryczny charakter ma inna nocna scena, tym razem odwołująca się raczej do estetyki horroru. Pewnej nocy Louie próbuje zbliżyć się do nowej współlokatorki. Skrada się do jej łóżka niczym wampir, przy akompaniamencie grzmotów, błyskawic i łopoczących na gwałtownym na wietrze firanek, podczas gdy przerażona „ofiara" zakrywa się kołdrą.

Intertekstualne odwołania wiążą utwór Yim Ho nie tylko z dziełami filmowymi. Reżyser z upodobaniem porusza się po wszystkich działach supermarketu kultury[46], nie ograniczając się w wyborze towarów do dalekowschodnich producentów. Podczas spotkania w restauracji Aggie i Chika (przyjaciółka Wah) delektują się stojącymi na stoliku europejskimi ziołami. Chika, poinformowana przez Aggie o ich nazwach, z olśnieniem odkrywa, że rosnący w doniczkach zestaw – pietruszka, szałwia, rozmaryn i tymianek – to jednocześnie tytuł słynnego albumu amerykańskiego duetu *Simon & Garfunkel*. Chika śpiewa dawny przebój, uradowana, że wie już, jak wyglądają te rośliny, bo zastanawiała się nad tym dwadzieścia lat. Epizod ten świadczy o tym, jak istotnym elementem tożsamości mieszkańców jest również kultura zachodnia.

Postmodernizm uczuciami podszyty

Wysoki stopień metaświadomości twórczej reżysera manifestuje się poprzez gatunkowy *bricolage*, hybrydyzację, dwukodowość, dużą dawkę ironii, pastiszu i parodii, swobodne żonglowanie wizualnymi i muzycznymi cytatami. Wymienione cechy, do których zaliczyć również można obecny w literackiej i filmowej *Kuchni* nastrój dekadencji oraz wyrafinowaną formę, to wyróżniki filmu postmodernistycznego[47]. Mimo to jednak film Yim Ho trudno zaliczyć do tej kategorii. Nie znajdziemy tu bowiem wielu typowych wyróżników postmodernistycznych wpływów we współczesnym filmie. W *Kuchni* próżno szukać takich cech jak wszechobecność technologii, dehumanizacja, emocjonalny indyferentyzm, narzucający widzowi odbiór wyłącznie na poziomie intelektu, skłonność do dekonstrukcji czy

[46] Posługuję się terminem zaczerpniętym z książki Gordona Mathews *Supermarket kultury* (PIW, Warszawa 2005). Praca poświęcona jest zagadnieniu „globalnej" kultury w zetknięciu z silnymi tradycjami lokalnymi, reprezentowanymi przez szeroko rozumianą kulturę Dalekiego Wschodu.

[47] Hasło „Film postmodernistyczny", w: Elżbieta Olinkiewicz, Katarzyna Radzymińska, Halina Styś, *Słownik Encyklopedyczny – Język polski*, Wydawnictwa Europa 1999.

neutralizacja wszelkich wartości[48]. Reżyser w skomplikowany sposób o postmodernistycznym charakterze opowiada o prostych, a zarazem intensywnych uczuciach oraz podkreśla wagę rodzinnych wartości. Nie jest też obojętny na kwestię moralności. Ustami Aggie stanowczo stwierdza (jeszcze bardziej *explicite* niż powieść), że seks nie przynosi ani emocjonalnego, ani uczuciowego rozwiązania[49]. Pokazuje też, że bez wsparcia rodziny czy przyjaciół istoty ludzkie bezładnie dryfują w emocjonalnej próżni. Nie możemy więc ryzykować, by świadomie tracić szansę na tworzenie nowych, bliskich więzi.

W stosunku bohaterów do świata można jednak odnaleźć symptomy ponowoczesnej kondycji. Aggie i Louie, mimo dojmującego poczucia osierocenia po śmierci najbliższych, potrafią zdobyć się na ironiczny dystans wobec dotykającego ich fatalizmu. Zauważając, że wszyscy wokół nich umierają, postanawiają założyć wspólny biznes, spółkę o nazwie *Suicide Escorts*, która pomagałaby zdesperowanym zakończyć swoją egzystencję. Kapitalistyczna kultura producentów przekształca się w kulturę konsumentów. Pomysł na nietypową usługę znakomicie wpisuje się w logikę społeczno-ekonomicznych transformacji.

Innym typowo postmodernistycznym rysem, który można zauważyć w mentalności bohaterów wykreowanych przez Yim Ho, jest zanik hierarchii. Wah, przeczuwając swoją śmierć, w liście pożegnalnym do syna przekazuje mu swoje refleksje na temat sensu egzystencji: „żyjemy po to, by się uczyć: jak się starzeć, jak radzić sobie ze śmiercią, jak być mężczyzną czy kobietą, jak wychowywać dzieci". Między tak esencjalnymi rozważaniami a informacją o podziale majątku znajdziemy też praktyczną poradę dla Aggie. Wah przestrzega ją, aby nigdy nie depilowała sobie nóg przy mężczyźnie, bo nigdy nie znajdzie męża.

Wielokrotne doświadczanie śmierci bliskich owocuje u bohaterki Banany silnym poczuciem własnej śmiertelności. Charakterystyczne jest, że doznanie to bezpośrednio sąsiaduje z doświadczeniem zmysłowej radości płynącej z gotowania i jedzenia: „Tak poznałam, co oznacza prawdziwa przyjemność, i nie było już dla mnie odwrotu. Muszę mieć ciągle świadomość, że kiedyś umrę. Inaczej nie czuję, że żyję. Dlatego żyję tak jak żyję"[50]. W charakterystycznym dla Banany motywie śmierci odnaleźć można fantazje i lęki okresu dojrzewania. W młodzieńczych fantazjach o utracie ukochanej osoby ujawnia się prawdopodobnie pragnienie wyzwolenia od ciężaru uczuć i zależności[51]. Fantazje o przedwczesnej śmierci odnajdujemy także w przesyconej melancholią enklawie *shōjo-manga*. Egzystujący na ich kartach doskonale piękni *bishōnen* żyją tak krótko jak kwiaty. Podobnie jak Eriko muszą tragicznie odejść w rozkwicie swej urody, ponieważ symbolizują

[48] Por. Krzysztof Kornacki, *Post, postmodernizm i kino*, „W drodze" 2001, nr 3 (331).

[49] Aggie, wyjaśniając Louie powody swojego celibatu, mówi: *seks jest łatwy, ale miłość jest trudna, dopóki oboje partnerzy nie są pewni swoich uczuć.*

[50] Banana Yoshimoto, *Kuchnia*, dz. cyt., s. 55.

[51] Anita Pierzchała, *Kuchnia, Yoshimoto*, *Banana*, http://wyborcza.pl/1,75517,2200070.html (dostęp:

raj dziewczęcej młodości, z którego wszyscy zostają prędzej czy później wygnani. Raj ten jest tak piękny właśnie dlatego, że trwa tak krótko i tak nieuchronnie się kończy. Śmierć oznacza konieczność kompromisu z pełnym nakazów i zakazów, ostro zhierarchizowanym światem dorosłych kobiet i mężczyzn[52]. Nie przez przypadek poznajemy Mikage, gdy osierocona i zrozpaczona staje w obliczu dorosłości, zupełnie pozbawiona energii, aby się z nią zmierzyć. Atmosferę dekadencji emanującą ze świata *shōjo-manga* odnajdujemy też wyznaniach bohaterki: „Z całego serca pragnęłam odrzucić życie, to ciągle posuwanie się naprzód. (…) Do tej pory nie zdawałam sobie sprawy, jakie to męczące".[53] Ponieważ prozą Banany rządzi logika marzenia, a nie rzeczywistości, los oferuje jej odroczenie wyroku. Ostatecznie jednak bohaterka, tak jak i każda *shōjo*, musi opuścić krainę przedłużonego dzieciństwa.

***

Podsumowując relacje między literacką i filmową *Kuchnią*, proponuję odwołać się do takiej kategoryzacji adaptacji, w której kwestia wierności oryginałowi traci nieco uprzywilejowaną pozycję. Geoffrey Wagner sugeruje trzy możliwe kategorie, które otwierają się przed twórcą filmu i krytykiem oceniającym jego adaptację. Film Yim Ho nie jest z pewnością przypadkiem **transpozycji**, w której powieść jest bezpośrednio oddawana na ekranie, przy wykorzystaniu minimalnej widocznej ingerencji[54]. Nie jest też biegunem transpozycji, czyli **analogią**, która musi przedstawiać dość znaczne odejście, w imię stworzenia innego dzieła sztuki[55]. Najbliższą kategorią wydaje się sytuujący się pomiędzy tymi biegunami **komentarz**. W tym przypadku powieściowy oryginał zostaje pod pewnymi względami poddany zmianom, ale – co istotne – ze strony filmowca nie mamy do czynienia z niewiernością czy zwyczajnym pogwałceniem, lecz odmiennym zamierzeniem. Podobnie jak literacki pierwowzór, film Yim Ho mówi o kruchości egzystencji, poczuciu utraty i jej oswajaniu oraz potrzebie budowania nowych więzi i możliwości polegania na bliskiej osobie. Tak jak Banana, reżyser koncentruje się przede wszystkim się na relacjach łączących bohaterów, redukując specyfikę tła do kilku symbolicznych znaków. Wizualnym dowodem na podróż bohatera do Chin jest jedynie kołyszący się przy lusterku wstecznym taksówki breloczek z wizerunkiem Mao. Ten pojedynczy element wystarcza reżyserowi, by wykreować znaczenie[56]

[52] Joanna Bator, *Bananomania*, dz.. cyt., s. 33.

[53] Banana Yoshimoto, *Kuchnia*, dz. cyt., s. 45.

[54] Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutheford 1975, s. 222, cyt. za: Brian McFarlane, dz. cyt., s. 10.

[55] Tamże, s. 224, cyt. za: Brian McFarlane, dz. cyt., s. 10.

[56] W rozumieniu Rolanda Barthesa, czyli – innymi słowy – mit „chińskości".

„chińskości". Śledząc wędrówkę i ewolucję dusz dryfujących w cyklu narodzin, śmierci i odnowy, miłości i jej utraty, literacka i filmowa *Kuchnia* artykułują efemeryczną refleksję o nieuchronności przeznaczenia, przemijaniu, synchroniczności jednostkowych losów oraz ulotności i potrzebie międzyludzkich więzi. Odkąd rzeczywistość przestała być tym, czym była, nostalgia nabiera swego pełnego znaczenia[57].

[57] Jean Baudrillard, dz. cyt., s. 12.